

“VENIA DOCENDI”.  
ACTAS DEL IV CONGRESO INTERNACIONAL  
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO  
(JISO 2014)

Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz (eds.)





# IDEA DE LA TRAGEDIA EN EL TEATRO EUROPEO DEL SIGLO XVIII. ELEMENTOS CONVERGENTES ENTRE ITALIA, ESPAÑA Y FRANCIA

*Maria Rosaria De Matteis*  
*Universidad de Alcalá*

## I. PLANTEAMIENTO DEL TEMA Y PROPÓSITO DE LA INVESTIGACIÓN

### 1.1. Planteamiento del tema

Este proyecto de investigación doctoral tiene como objetivo indagar los aspectos del teatro neoclásico europeo, una de las más auténticas y significativas expresiones de la nueva y peculiar concepción del mundo moderno.

Como ha demostrado antes que nadie Jean Rousset, esta época pasa desde una oscilación incierta a la decisión entre los siempre crecientes contrastes entre fe y ciencia, ascesis y libertinaje; de la dene-gación y la deformación, a la aceptación; de la paradoja de una exis-tencia llena de contrastes, a un mundo sentido en sus aspectos complicados y multiformes como un prisma<sup>1</sup>.

En este contexto, el teatro del siglo XVIII, la filosofía racionalista y la literatura neoclásica se disputan el espacio representativo del conflicto interior del hombre ilustrado.

Esta investigación se dirige a describir y analizar una serie de enfoques interpretativos de las obras trágicas en Europa, particularmente en España, Francia e Italia, donde el movimiento cultural neoclásico se alimentó de nuevas ideas y características.

En particular, a partir de fines del siglo XVI, momento en el que comienza a manifestarse el estilo barroco, el teatro consigue su pleno

<sup>1</sup> Rousset, 1953, p. 8.

carácter de espectáculo para la sociedad. Se trata de un fenómeno simultáneo en casi toda Europa, centrado en las grandes ciudades, donde se construyen los primeros edificios de importancia como locales fijos de las representaciones teatrales.

El teatro en esta época es diversión y espectáculo en el sentido actual de la palabra. Es una exigencia o necesidad de la vida de aquel tiempo. Hay una razón psicológica y social que lo determina, impulsa y activa. Es un arte que queda plenamente ligado a la vida; que se rescata del campo limitado del escritor docto y del grupo social distinguido donde había vivido en el período renacentista<sup>2</sup>.

Los ilustrados no eran ajenos a esta tendencia hacia la popularización del teatro y comprendieron muy pronto la enorme fuerza educativa que allí anidaba, tratando de canalizarla hacia el cambio social que ellos propugnaban.

Así, Jovellanos describe el sentir de su generación en la páginas que dedica al teatro, en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas* (1790), donde dice que el teatro es «el primero y más recomendable de todos los espectáculos, el que ofrece una diversión más general, más racional, más provechosa, y por lo mismo el más digno de la atención y desvelo del Gobierno»<sup>3</sup>.

La función social del teatro y su reforma no pueden separarse, sin embargo, de la doctrina neoclásica sobre el mismo, a la que estaba dicha función inextricablemente ligada. Es decir, que al hecho de su popularidad, de su difusión y arraigo entre las gentes, hay que unir el interés teórico por el teatro, que apasionó a los ilustrados y llevó a las grandes polémicas del siglo sobre el mismo.

El tema preocupaba, evidentemente, a los ilustrados, quienes querían hacer del teatro un instrumento de cultura, y para ello nada mejor que la doctrina neoclásica, única vía válida para imponer una reforma que elevase el estragado gusto del público<sup>4</sup>.

Porque el Neoclasicismo supone el desarrollo de todos los elementos externos que impresionan los sentidos y al mismo tiempo la más grave y profunda inquietud y conmoción espiritual. «En nuestros días —nos refiere Highet—, nos inclinamos a pensar que tras toda esa magnificencia, bajo aquellas pelucas y aquellas insignias cuajadas de brillantes, los hombres eran caras huera. Algunos lo eran —añade—; pero allí están las cartas, las memorias y los retratos de la época para mostrarnos que muchos sufrían aún y sentían hondamente las cosas,

<sup>2</sup> Orozco Díaz, 1969, p. 26.

<sup>3</sup> Jovellanos, *Obras*, p. 495.

<sup>4</sup> Abellán, 1991, p. 659.

quizá con mayor intensidad todavía a causa de las represiones mismas que los rodeaban». Así, concluye relacionando ese sentido de complejidad y tensión entre magnificencia y exaltación de pasión con el que entraña la concepción de la tragedia: «Fue una combinación de grandeza formal y de apasionadas emociones lo que hizo que la tragedia y la ópera, con todas sus convenciones, fuesen la expresión más fiel de la era barroca» y, por extensión, de la neoclásica<sup>5</sup>.

Es necesario dejar constancia de la falsedad de un tópico que ha venido repitiéndose incansablemente hasta nuestros días. Es decir, la creencia de que «la inmensa mayoría del público español del XVIII permaneció fiel a los dramaturgos de la edad de oro, y particularmente a Calderón»<sup>6</sup>.

Esta idea contradice los datos más elementales, según puso en evidencia John A. Cook, quien afirma: «The public showed a marked preference for new plays of any type over the products of the Golden Age». Sobre la supuesta popularidad de Calderón, es necesario recordar que, en la temporada 1708-1709, sus comedias suponen el 29% del total de las representaciones en los dos principales teatros de Madrid (el del Príncipe y el de la Cruz), pero que esa popularidad fue descendiendo a lo largo del siglo y, especialmente, a partir de la temporada 1781-1782, en la que Calderón solo representa el 9,5% del repertorio de una de las compañías más conocidas<sup>7</sup>.

No deja de reconocer el estudioso René Andioc que no importa aquí tanto el número de títulos de comedias como la duración en cartel de las mismas y la media diaria de las entradas; son estos dos últimos datos los que nos permiten valorar la verdadera popularidad de un autor, sin introducir ningún tipo de falseamiento<sup>8</sup>.

Los tradicionalistas que han escrito hasta ahora la historia literaria identifican lo «español» con el Siglo de Oro y repudian una evolución que consideran extranjerizante y antinacional por oposición a las propias ideas, a las que se aferran dogmáticamente<sup>9</sup>.

En este sentido, el presente proyecto de investigación parte de la consideración de que un estudio sobre el teatro del Neoclasicismo no puede estar completo sin tener en cuenta su dinámica internacional. Por eso, en esta investigación se propone una nueva aproximación al estudio del teatro neoclásico, examinando el núcleo del mismo a través de las identidades nacionales, desde la periferia político-cultural

<sup>5</sup> Highet, 1954, pp. 14-19.

<sup>6</sup> Andioc, 1976, p. 17.

<sup>7</sup> Abellán, 1991, p. 667.

<sup>8</sup> Andioc, 1976, p. 17.

<sup>9</sup> Abellán, 1991, p. 667.

européa. Se hará a través del estudio comparativo de textos trágicos teatrales españoles, italianos y franceses del siglo XVIII, enfatizando la manera en que estas obras dramatizan los conflictos y procesos de interacción originados por el encuentro de contextos culturales diferentes.

### 1.2. *Propósito del estudio y principales objetivos de la investigación*

Una vez planteado el problema que vamos a tratar, detallaremos el propósito concreto de esta investigación doctoral y los objetivos que intenta conseguir.

Sería necesario indagar y llegar, en primer lugar, a una mejor comprensión de los mecanismos de interacción político-cultural entre España, Italia y Francia durante el siglo XVIII, a través del análisis de textos teatrales pertenecientes a tales contextos culturales. En segundo lugar, deberá revisarse el concepto de Neoclasicismo, cuestionando la idea de una cultura homogénea. Todas las obras analizadas en este estudio, a causa de la diferente condición (nacional y social) de sus autores, ilustran diferentes facetas de la cultura del Neoclasicismo. Esta se caracteriza por la presencia de conflictos que podríamos atribuir, por un lado, a la esfera de la autoridad (el centro) y, por otro, a los grupos marginados social y políticamente (el margen o periferia), que ponen en discusión dicha autoridad resistiéndose al intento de imponer una homogenización cultural.

En esta perspectiva, la tragedia resulta el género teatral más representativo de este contexto histórico-artístico.

Así, en 1740, Luigi Riccoboni escribe en sus *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* que «Les comédies espagnoles peuvent servir de modèle pour la Tragi-comédie et pour la Tragédie: et c'est ce dont les Italiens et les Français ont beaucoup profité en les traduisant et en les imitant»<sup>10</sup>.

De aquí la importancia del estudio que proponemos, debido a su incidencia social e histórica.

Por lo tanto, creemos que los objetivos de esta investigación son:

- a) Investigar cuáles son las características de la tragedia en el contexto histórico-artístico del siglo XVIII en España, Italia y Francia.

<sup>10</sup> Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, p. 64.

- b) Descubrir cómo se desarrolló la idea de la tragedia en la dramaturgia nacional de cada país.
- c) Buscar cuáles son los autores más representativos de este género teatral.
- d) Explorar qué relación existió entre las obras trágicas europeas.
- e) Examinar cuál ha sido la participación social en el teatro trágico.
- f) Averiguar qué importancia ha tenido la tragedia en el movimiento artístico del teatro neoclásico.

## 2. REVISIÓN DE LOS CONOCIMIENTOS

Una de las más apreciables posibilidades que la lectura del pasado les ofrecía a los dramaturgos del Siglo de Oro era la de ilustrar, mediante ejemplos de conducta moral, el planteamiento ético más conveniente para afrontar las decisiones que inciden en la relaciones humanas. En la historia antigua se encontraban, por cierto, muchos casos de ejemplaridad, tanto de signo positivo como negativo, y de este modo se lograba acceder a un universo de materiales trágicos constituidos en prodigiosa fuente de conflictos y de modelos arquetípicos que, al amparo de las recomendaciones de la *Poética* de Aristóteles, se convalidaban mediante la estirpe clásica que los enaltecía<sup>11</sup>.

Para tener un cuadro teórico más claro de este trabajo, tenemos que volver a la *Poética* de Luzán, inspirada en Aristóteles, donde la doctrina neoclásica sobre la literatura dramática había quedado definitivamente esbozada<sup>12</sup>.

Se remite el autor allí a la autoridad de Aristóteles y Horacio para prevenirse contra los que le pudieran acusar de introducir novedades, y acaba proponiendo la doctrina de las tres unidades —tiempo, lugar y acción—, junto a otros criterios inseparables del credo neoclásico<sup>13</sup>.

El hecho palpable de que los autores barrocos consiguieran verdaderas obras de arte sin atenerse a la ley de las tres unidades, al principio moral, ni al concepto realista de verdad, planteaba en toda su crudeza el problema de estética dramática que el Neoclasicismo implicaba<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Romanos, 2002, p. 19.

<sup>12</sup> Luzán, *Poética*, 3.I.2.

<sup>13</sup> Abellán, 1991, p. 658.

<sup>14</sup> Abellán, 1991, p. 659.

El hecho de que los antiguos dramaturgos señalaran las condiciones de un teatro que tenía su origen en la evolución de una nueva mentalidad moderna, determinó que aquel drama se observara en relación con el sentido del progreso vigente en cada momento histórico. A este respecto, la estimación crítica que el teatro neoclásico mereció en los siglos XVIII y XIX se vio comprometida por apreciaciones en las que lo estético compartió terreno con lo ideológico. El reconocimiento de sus méritos artísticos e intelectuales o, por el contrario, la descripción de sus faltas ha de evaluarse, pues, desde la consideración de lo estético y de lo político y, en definitiva, desde la actitud reformista y renovadora que comporta el extenso período histórico que ocupa.

Ya en el siglo XVII, Inglaterra, Italia, Francia y España muestran un creciente interés común en lo que van Delft ha llamado recientemente «anatomía moral», estudios diagnósticos y terapéuticos sobre la melancolía y la representación de sus síntomas. Mientras se multiplican los «teatros anatómicos», los escritores del siglo XVII, y los dramaturgos en particular, hacen «teatro de las pasiones», puestas en escena de las enfermedades graves del cuerpo y el alma. En este contexto, España y Francia no son, por tanto, más que dos casos clínicos para ser analizados, que se han manifestado durante el contagio europeo<sup>15</sup>.

Así, este estudio intenta poner de relieve la complejidad y heterogeneidad de la cultura neoclásica, caracterizada por la coexistencia de discursos conflictivos. Las tragedias italianas, españolas y francesas del siglo XVIII, de hecho, constituyen un espacio común en el que se dramatizan una amplia gama de problemas y de conflictos ideológicos. El estudio comparativo de estas problemáticas debería generar un conocimiento más profundo de la función ideológica que el teatro desempeña en la sociedad de la primera modernidad y, en consecuencia, una mejor comprensión de la cultura neoclásica de la que el teatro forma parte.

### 3. HIPÓTESIS DE TRABAJO, MATERIALES Y MÉTODOS DE ESTUDIO

Una vez repasados los principales conceptos de la investigación y mencionados (en los epígrafes precedentes) algunos de los estudios

<sup>15</sup> Van Delft, 1993.



publicados hasta ahora al respecto, vamos a establecer los aspectos específicos del análisis y las hipótesis para contrastar.

La hipótesis central de la investigación es analizar el estado teórico y empírico del teatro neoclásico europeo. Y, al tiempo que se proyecte una mirada teórica hacia el asunto, se iniciará el trabajo de deconstrucción de las prácticas relativas presentes en el período objeto de la investigación.

Como estudio comparativo-histórico, este proyecto de tesis doctoral presenta un primer problema, que es el de elegir y delimitar un *corpus* de obras, como cuadro de un sistema de configuración dramática propio de la tragedia del siglo XVIII.

La perspectiva se amplía desde las obras a la sociedad: el perfil de los autores debe resaltar sobre el fondo de la época. La descripción del «siglo» sirve como una clave para las limitaciones históricas de la literatura. Porque, como escribe el literato italiano De Sanctis, «el arte es un hecho social, como resultado de la cultura y la vida nacional»<sup>16</sup>.

Esto podría llevar a una visión conjunta, y con distintas perspectivas, de los múltiples aspectos del tema, en sus complejas manifestaciones en las artes y en la vida, uniendo a ellas un intento de interpretación o explicación del porqué de ese desarrollo del teatro en la época del Neoclasicismo.

De lo anterior, se desprenden los aspectos específicos de la hipótesis configuradora de este estudio:

- a) Localizar el espíritu común de la tragedia neoclásica en España, Italia y Francia.
- b) Identificar y analizar las características comunes que expresan la idea trágica neoclásica.
- c) Comprobar las hipótesis del estudio para un nuevo enfoque sobre la tragedia del siglo XVIII.

### 3.1. *Corpus de la investigación*

En la presente investigación hemos considerado como unidad de análisis el repertorio dramático de los siguientes autores, enumerados por naciones:

<sup>16</sup> De Sanctis, 1909.

—Por Italia: Federico Della Valle, Apostolo Zeno, Pietro Metastasio, Scipione Maffei y Vittorio Alfieri.

—Por Francia: Pierre Corneille y Jean Racine.

—Por España: Agustín Gabriel de Montiano y Luyando, Nicolás Fernández de Moratín, Vicente Antonio García de la Huerta.

Centrarse en los principales autores trágicos nacionales dará la posibilidad de profundizar en los aspectos comunes de este movimiento cultural. Así, partiendo inicialmente de un corpus de obras pertenecientes a estos autores, llegaremos a establecer un panorama bastante bien dibujado de lo que había sido el teatro representado y publicado en el periodo elegido. De esta manera, la investigación se propone aislar aquellos aspectos de la tragedia que van más allá del sentido convencional y literal de los signos y que resultan relevantes para nuestra hipótesis de trabajo.

Hasta ahora el *corpus* está integrado por las siguientes obras:

—Tragedia española:

*Virginia* (1753) de Agustín Gabriel de Montiano y Luyando, *Lucrecia* (1763) de Nicolás Fernández de Moratín, *Raquel* (1778) de García de la Huerta.

—Tragedia francesa:

*Medea* (1635), *Andromède* (1650), *Tite et Bérénice* (1670), *Psyché* (1671) de Pierre Corneille; *Bérénice* (1670), *Ifigenia* (1674), *Fedra* (1677), *Esther* (1689), *Atalia* (1691) de Jean Racine.

—Tragedia italiana (desde el Renacimiento al Neoclasicismo):

*La reina di Scotia* (1595), *Ester* (1628) y *Iudit* (1627) de Federico della Valle; *Gli inganni felici* (1696) de Apostolo Zeno; *Merope* (1713) de Scipione Maffei; *Didone abbandonata* (1724) de Pietro Metastasio; *Virginia* (1789) de Vittorio Alfieri.

De este modo, el corpus inicial de la investigación se compone de tragedias escritas en Europa entre los siglos XVII y XVIII, al que trataremos de aplicar un modelo pragmático de análisis comparativo, que describa los contenidos no codificados en esos textos. El núcleo de nuestra hipótesis se articula, precisamente, en la relación establecida entre estas tragedias escritas, durante el largo predominio de la estética clasicista, en España, Francia e Italia.

El trabajo tomará en cuenta, como material de estudio, básicamente los textos dramáticos. Un estudio de las representaciones de estas piezas y la influencia de estas puestas en escena en el teatro europeo está dentro de los intereses y posibilidades de esta investigación.

La lectura y el análisis de esos grandes textos del teatro trágico europeo, elegidos como ejemplares extraordinarios y modelos-marco de este género teatral, será un enfoque nuevo que no se limite al estudio de la dinámica social y burocrática del teatro, en relación con los factores característicos de la universalidad de la literatura.

Con el apoyo de la extensa literatura crítica ya existente (mencionada, de manera incipiente, en nuestro apartado bibliográfico), se dividirá la producción dramática de la tragedia en tres bloques nacionales. Dentro de cada bloque se analizarán en profundidad las obras más relevantes para corroborar los aspectos conformadores de nuestra hipótesis, tanto los referidos a la temática como los relativos a su formulación escénica. Cada una de estas partes contendrá la formulación de sus conclusiones parciales, que se aunarán y resumirán en un capítulo final.

Dado que la Tesis Doctoral se presentará dentro del programa de Doctorado Europeo, se planea una visión dinámica y comparativa de la tragedia europea, que se llevará a cabo principalmente mediante el rastreo de sus representaciones y el análisis de algunas de sus traducciones.

Por lo tanto, se piensa dividir inicialmente el trabajo de la investigación en las siguientes fases:

#### *Fase 1: Teoría e Historia teatrales*

- 1) Recopilación de la bibliografía relacionada con los siguientes aspectos:
  - Historia del teatro del siglo XVIII.
  - Teorías teatrales.
  - Difusión de la tragedia en Europa desde el siglo XVIII.
  - Construcción de un *corpus* de obras.
- 2) Determinación del criterio de selección de las obras que integrarán el método de estudio de la investigación.
- 3) Selección de los dramaturgos imprescindibles para el estudio.
- 4) Elección de las obras del corpus de la investigación.

*Fase 2: Análisis*

- 1) Estudio y comparación de las obras propias de cada país:
  - Tragedia en Italia: Federico della Valle, Apostolo Zeno, Pietro Metastasio, Scipione Maffei, Vittorio Alfieri.
  - Tragedia en Francia: Pierre Corneille, Jean Racine.
  - Tragedia en España: Agustín Gabriel de Montiano y Luyando, Nicolás Fernández de Moratín, Vicente Antonio García de la Huerta.
- 2) Lectura de las obras y puesta en relación de los textos a través de un método comparatista.
- 3) Cotejo y comparación del análisis con la bibliografía.

*Fase 3: Elaboración*

- 1) Redacción del documento final:
  - Escritura de la tesis doctoral.
  - Conclusiones.
- 2) Demostración de la hipótesis inicial del estudio.
- 3) Conclusiones: estructurar y elaborar un nuevo punto de vista sobre la historia del teatro del siglo XVIII.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, Roma, Bulzoni, 1997.
- AA. VV., *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Roma, Bulzoni, 2000.
- AA. VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000.
- AA. VV., *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 2009.
- ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- ALBERTI, Carmelo, «Il teatro del Sei e del Settecento. "Oprano sempre rettamente i numi"», en *Il mito nella letteratura italiana, opera diretta da Pietro Gibellini, II. Dal Barocco all'Illuminismo*, Brescia, Morcelliana, 2006, pp. 309-353.
- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March / Editorial Castalia, 1976.
- APOLLONIO, Mario, *Storia del teatro: il Seicento e il Settecento*, Torino, ERI, 1962.
- BROCKETT, Oscar G., *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio, 1988.

- BONFANTINI, Mario, *La poetica di Racine*, Milano, La Goliardica, 1969.
- BUTLER, Philip, *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Paris, Nizet, 1959.
- CARANDINI, Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1990.
- DELEUZE, Gilles, *El pliegue*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1989.
- DE NARDIS, Luigi, *Struttura e poesia nella «Phèdre» di Jean Racine: con una premessa metodologica: Anno Accademico 1958-59*, Bari, Adriatica, 1959.
- DE SANCTIS, Francesco, *Storia della Letteratura Italiana*, Napoli, Morano, 1909.
- FUBINI, Mario, *Jean Racine e la critica delle sue tragedie*, Torino, Sten, 1925.
- FUSINI, Nadia, *La luminosa. Genealogia di Fedra*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- GEAT, Marina, *Le metamorfosi di un testo. La «Phèdre» di Racine nel XX secolo*, Napoli, ESI, 2001.
- GOLDMANN, Lucien, *Il Dio nascosto: studio sulla visione tragica nei «Pensieri» di Pascal e nel teatro di Racine*, Bari, Laterza, 1971.
- GRIECO, Agnese, *Per amore: Fedra e Alceste*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1964.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1961.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica*, Buenos Aires / México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- LOMBARDO, Agostino, *L'eroe tragico moderno. Faust, Amleto, Otello*, Roma, Donzelli, 1996.
- LOMBARDI, Marco, *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostri*, Pisa, Pacini, 1995.
- LUGLI, Vittorio, *Racine*, Roma, A. F. Formiggini, 1926.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.
- MASTROCOLA, Paola, *L'idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, Catanzaro, Rubbettino, 1998.
- MOREL, Jacques, *La Tragédie*, Paris, Colin, 1964.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- PUIBUSQUE, Adolphe-Louis, *Historia comparada de las literaturas española y francesa*, Paris, G. A. Dentu, 1843.
- RAFFAELLI, Sergio, *Semantica tragica di Federico della Valle*, Padova, Liviana Editrice, 1973.
- REGUEIRO, José María, *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Edition Reichenberger, 1996.
- RICCOBONI, Luigi, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, Paris, J. Guérin, 1740.

- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Almar, 2000.
- ROMANOS, Melchora, *El gran teatro de la historia: Calderón y el drama barroco*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.
- ROSSI, Elena, *Les détours obscurs: le annotazioni di Racine alle tragedie greche*, Fasano, Schena Editore, 1994.
- ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le Paon*, Paris, José Cortin, 1953.
- SALVI, Marcella, *Escenas en conflicto. El teatro español e italiano desde los márgenes del Barroco*, New York, Peter Lang, 2005.
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique*, Parigi, Nizet, 1950.
- SICILIANO, Italo, *Racine e il classicismo francese*, Milano, Montuoro, 1943.
- STAROBINSKI, Jean, *L'occhio vivente: saggi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Torino, Einaudi, 1975.
- STEINER, George, *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1992.
- SZONDI, Peter, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1966.
- TESSARI, Roberto, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Roma, Laterza, 1993.
- VAN DELFT, Louis, *Littérature et anthropologie: Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mito e tragedia, due: da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi, 1991.
- VOSSLER, Karl, *Racine*, Modena, Guanda, 1942.
- WICKHAM, Glynn, *Storia del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- UGLIONE, Renato, *Atti delle Giornate di studio su Fedra: Torino, 7-8-9 maggio 1984*, Torino, Regione Piemonte-Assessorato alla Cultura, 1985.